ROCZNIKI FILOZOFICZNE
Tom XX, zeszyt 1 — 1972

ANTONI B. STĘPIEŃ

UTWÓR FILMOWY A INGARDENOWA TEORIA WARSTW
(W związku z książką A. Helman *O dziele filmowym*)

W r. 1970 ukazała się nowa próba całościowego zarysu współczesnej myśli teoretycznej o utworze filmowym, mianowicie książka Alicji Helman *O dziele filmowym. Materiał—technika—struktura* [1]. O publikacji tej — na pewno na tle polskiej literatury filmologicznej cennej — można powiedzieć rzeczy dobre i złe, przy czym często rzeczy dobre można przypisać Autorce, rzeczy złe natomiast obecnej sytuacji badań filmologicznych, sytuacji, której Autorka niejednokrotnie nie zdołała przezwyciężyć. Nie należy się temu dziwić: film jest dla teoretyka w ogóle, a dla estetyka w szczególności przedmiotem skomplikowanym i kłopotliwym, a filmologia to wciąż pole przede wszystkim rozmaitych próbnych sondaży i wierceń. Zresztą nie chodzi tu o recenzję książki A. Helman, ale jedynie o ustosunkowanie się do jej uwag na temat stosowalności teorii Ingardena do utworu filmowego.

Przypomnijmy: Ingarden nie przedstawił teorii struktury filmowego dzieła sztuki. Sprawy związane z filmem porusza właściwie dwukrotnie [2]. Raz jest to dodatek do analizy utworu literackiego, w którym chodzi o porównanie filmu z literaturą i w którym bierze się pod uwagę film niemy. Drugi raz jest mowa wprawdzie o filmie dźwiękowym i mówionym, jednak temat rozważań stanowi tylko pewna strona czy pewien aspekt zawartości utworu filmowego. W uwagach o stanowisku Ingardena nadaje się często zasadniczą wagę sformułowaniom, które bynajmniej — w kontekście szerszych rozważań Ingardena — nie mogą być traktowane jako określenia istoty filmu czy filmowości (np. że „film jest przypadkiem granicznym"). Dodajmy, że wielu — nie wszyscy! — z teoretyków nawiązujących do teorii Ingardena operuje w gruncie rzeczy innym niż on rozumieniem „warstwy" (np. B. W. Lewicki, Z. Lissa).

R. Ingarden nie twierdził, że znalazł czy ustalił istotę dzieła sztuki w ogóle. Szukał jej. Właśnie wyniki analizy utworu muzycznego uświadomiły mu, iż ta istota nie polega na wielowarstwowym ustrukturowaniu dzieła sztuki. Ingarden swoją teorię budował — prawidłowo — w oparciu o analizy dzieł typowych, powszechnie uważanych za doskonałe przykłady danego rodzaju arty-

[1] Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, ss. 231. Tytuły rozdziałów: „Stan badań", „Materiał dzieła filmowego", „Rola i znaczenie techniki filmowej", „Specyficzne właściwości struktury filmu", „Dzieło filmowe wobec podstawowych kategorii estetycznych". Tytuł ostatniego rozdziału zapowiada więcej, niż rozdział ten zawiera. Przypisy umieszczono na końcu, co jest dla czytelnika uciążliwe. Nie jest to dobry zwyczaj wydawnictw.

[2] Mianowicie w książce *O dziele literackim* (§ 58) oraz w artykule *Kilka uwag o sztuce filmowej,* zamieszczonym w drugim tomie *Studiów z estetyki.*

stycznego. Wypadki graniczne należy rozpatrywać w świetle teorii tego, co typowe i gatunkowo czyste. A wypadki takie i mieszane gatunki będą — ku irytacji teoretyków — występować zawsze, ponieważ twórczość artystyczna rzadko polega na realizacji z góry obranych i precyzyjnie sformułowanych, a teoretycznie uzasadnionych programów. Ingarden liczył się ze swoistością tworów granicznych [3]. Trudno natomiast twierdzić, iż całą sztukę filmową traktował jako graniczną.

Stosując po ingardenowsku rozumianą koncepcję warstwowej budowy czegoś do analizy struktury utworu filmowego, możemy stwierdzić, co następuje [4]:

Wśród filmowych dzieł sztuki należy wyróżnić dwa typy utworów. Dzieła filmu niemego (czystego lub z ilustracją muzyczną, np. *Generał* Keatona) i filmu mówionego, w którym mowa jest całkowicie wtopiona w obraz jako integralny element dźwiękowego behavioru przedstawianych postaci (np. *O czymś innym* Chytilowej, *Posada* Olmiego), posiadają dwie warstwy: warstwę (doznawanych podczas projekcji) wyglądów wzrokowych lub wzrokowo-słuchowych oraz warstwę (perycpowanych przez te wyglądy) rzeczy, osób, stanów i procesów świata przedstawionego. Występowanie w tego typu filmach ilustracji muzycznej lub szmerów nie prowadzi do ukonstytuowania się nowej warstwy dzieła. Ilustracja muzyczna — w normalnej percepcji filmu — nie jest dana jako to, co percypowane, lecz jako to, przez co percypujemy, dzięki czemu ujmujemy przedmiotowo pewne rysy i charaktery świata przedstawionego (np. rytm dziania się, nastrój sytuacji, stopień emocjonalnego napięcia) lub jako tło tego, co percypujemy. Muzyka występująca jako element świata przedstawionego wraz ze szmerami nie wyodrębnia się w nową warstwę (w sensie Ingardenowym): po prostu świat filmowo (fonofotograficznie) przedstawiony dany jest w swych kwalifikacjach i w swym przebiegu zarówno wzrokowo, jak i słuchowo.

Problem powstaje przy filmach innego typu, przy filmach mówionych, w których słowo stanowi czynnik wiodący i konstytuujący sens świata przedstawionego (np. *Dwunastu gniewnych ludzi* Lumeta). Wprawdzie i tu obraz (wzrokowo-słuchowy) pełni nadal rolę podstawową, jednakże mowa znacząca jakby rozbija swym ciężarem jego ramy, nie jest tylko jednym z elementów urzeczowionego świata. Analizujący strukturę takiego filmu mogą bądź akcentować to, iż owe słowa pełnią w filmie funkcje semiotyczne dzięki związkowi z obrazem (ze znakiem ikonicznym) i pod wpływem obrazu (co umożliwia im sprowadzenie tego typu filmu do poprzedniego), bądź widzieć tu nowy rodzaj dzieła sztuki, w którym należałoby wyróżnić następujące warstwy: warstwę wyglądów wzrokowo-słuchowych, warstwę świata przedstawionego (pierwszego stopnia), warstwę znaczeń wypowiedzi osób przedstawionych w tym świecie, warstwę świata przedstawionego (drugiego stopnia), wyznaczonego przez sens wypowiedzi z warstwy poprzedniej [5]. Warstwy trzecia i czwarta związane byłyby z brzmieniem wypowiedzi osób przedstawionych z warstwy drugiej. Takim uwarstwieniem ów typ filmu przypominałby strukturę widowisk teatralnych, w których można wyróżnić także analogiczne cztery warstwy. Różnica między tymi rodzajami artystycznymi leżałaby w rodzaju wchodzących tu w grę wy-

---

[3] Zob. np. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970, s. 183.

[4] Nieco szerzej zob. A. Stępień, *Spór o istotę filmu*, „Zeszyty Naukowe KUL", 11 (1964), nr 2, s. 38 nn.

[5] Por. J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych*, Kraków 1964; o filmie: s. 226-231, 263-265, 276, 278, 281; o pojęciu warstwy: s. 170, 209-216.

glądów i — w następstwie tego — w sposobie prezentowania (i konstytuowania) świata przedstawionego (pierwszego stopnia).

Jeżeli powyższe propozycje analityczne są słuszne, to należy wyróżnić dwa rodzaje utworów filmowych, mianowicie utwory 2-warstwowe i utwory 4-warstwowe. Cechą wspólną dzieł filmowych byłby charakter dwu warstw podstawowych, byłby sposób prezentowania świata przedstawionego (pierwszego stopnia).

Wydaje się, że powyższe uwagi — zapewne wymagające w szczegółach rozwinięcia i przedyskutowania — wykazują, iż stwierdzenie A. Helman [6], że dzieło filmowe nie jest tworem warstwowym w ingardenowskim rozumieniu, jest przedwczesne.

---

[6] Dz. cyt., s. 36-39.